

Pedro Almodóvar

At være på randen eller over randen af et nervøst sammenbrud er normen i dette parallelunivers af smarte sekretærer, hævnørstige elskerinder og morderiske ynglinge. Almodóvars film rækker fra det flødeskumslette og lækre til det dystre og uforløste

Pedro Almodóvar (f. 1951) fik sit populære gennembrud med *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987, *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud*). Året før havde det dystre kærligheds- og identitetsdrama *La ley del deseo* (1986, *Begærets lov*) vakt opmærksomhed på festivaler verden over. Begge film var bomber i deres selvfølgelige excentricitet. At være på randen eller over randen af et nervøst sammenbrud er normen i det almodóvarske parallelunivers af smarte sekretærer, hævnørstige elskerinder og morderiske ynglinge. Selv de, der normalt repræsenterer fornuft og styring i samfundet, er hos Almodóvar mildest talt tvetydige, som den seksuelt ambivalente kommissær i *Matador* (1985, *Kærlighedens matadorer*) eller undersøgelsesdommeren i *Tacones lejanos* (1991, *Høje hæle*) der lever et dobbeltliv som celeber dragdronning.

Almodóvars univers er en art permanent karnevalesk samfund, hvor vi bliver tvunget til at mærke verden gennem de outrede. Det er outsidersnes erfaringer og universer, der fremvises i filmenes forvrængnings- og forstørrelsesoptik: den narko-pushende og kærlighedssyge abbedisse i *Entre Tinieblas* (1983, *Dark Habits*), det dødsfikserede advokat-tyrefægterpar i *Matador* eller den sindsforvirrede gidseltager cum frustreret splatterstjerne i

¡Atame! (1989, *Bind mig, elsk mig!*).

For udlandet blev *Mujeres al borde de un ataque de nervios* et voldsomt bevis på, at de i Spanien kunne være lige så smarte og sofistikerede som resten af Europa, hvis ikke en del mere. Fra det sindrigt orkestrede farvebombardement i rødt og blått over de excentriske kamerabevægelser til de sentimentale sange væver filmen sig elegant omkring den hævnørstige Pepa, spillet med rå udtryksfuldhed af Carmen Maura. En fortælle-mæssig og stilistisk tour de force er scenerne, hvor Pepa og hendes elsker, der begge arbejder med filmsynkronisering, fører en frustreret og afbrudt samtale om kærlighed gennem Joan Crawford, og Sterling Haydens fiktive karakterer fra *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Spanske erfaringer. Trods filmenes sofistikerede og internationale tilsnit er det en meget specifik spansk erfaring, der kommer til udtryk. Ensomheden, afstanden og frustrationen i den moderne storby stilles i film efter film overfor puebloens enkle og sammenhængende liv. Flere af Almodóvars karakterer bruger puebloen som tilflugt, som bedstemoderen i *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!*, (1984, *What have I done to deserve this?*) og moderen i *La flor de mi secreto* (1996, *Min hemmelig-*

heds blomst), begge spillet af den vævre og skæve Chus Lampreave. I *Carne Trémula* (1997), hvor der ikke er nogen pueblo at søge tilbage til, er savnet tilstede i form af klagesangen 'Ay mi perro,' der spiller hen over en nattescene med narkomaner og prostituerede i Madrids gader. Sangen, der handler om tabet af den bedste af alle hunde, bruges umiddelbart kontrapunktisk, men bindes sammen med nattesce-
nen på et tematisk plan, hvor det fortidige og konkrete landlige tab spejles af en moderne og diffus erfaring.

I *Matador* markerer Almodóvar en tydelig parallel til et delt Spanien. Francotidens fascistiske patriarkat repræsenteres af den massemyrdende og dødsdriftige tyreægter, der holder det nye Spanien i et hypnotisk jerngreb. Fra ham breder sig en dødsdrift til hans unge tilbedere, der alle søger at blive ét med ham i en ultimativ liaison. Hvis den meget skematiske udlægning af handling og persongalleri er ganske atypisk for Almodóvar, er det helt karakteristisk, at et fjendebillede fremstilles med så megen medfølelse som Nacho Martínez' dræbermaskine.

Katolicismen er et genkommende tema i filmene. I *La ley del deseo* bruger den transseksuelle Tina og adoptivdatteren Ada religion som basis for leg, udklædning og ønskeopfyldelse. I *Entre Tinieblas* er nonnerne alt fra lesbiske pushere til smudslitterære forfatterinder og kannibalføde. Den provokerende omgang med de religiøse motiver til trods er Almodóvar på ingen måde en ny Buñuel. Religiositeten bliver gennemprøvet og genforhandlet som i slutningen af *La ley del deseo*, hvor den døende Antonio og hans elskede gidsel forenes i et pietåmotiv foran barnets hjemmelavede alter.

I modsætning til religiositeten afvises den traditionelle familie systematisk fra

film til film. Fædre og ægtemænd er enten helt fraværende eller eksisterer som kolde, uniformerede og homofobiske træmænd i periferien af handlingen. Skuffelse i kærlighed manifesterer sig hos mødrene som bitterhed, egoisme, depression eller sindssyge, hvilket gør det svært for dem at elske deres børn. Overfor denne ujævne størrelse står typisk de unge mænd, der spiller med pik og muskler i en søgen efter accept hos deres eget og det modsatte køn. Skuespillere som Alex Casanova i *Kika* (1993) og yndlingen Antonio Banderas (*Matador*; *La ley del deseo*; *iAtame!*) inkarnerer disse meget søgende fader-/forældreløse. Den farlige energi med hvilken de binder sig til deres elskede objekter er ofte fatal som i *La ley del deseo*, men kan også være livgivende som i *iAtame!*, eller begge dele som i *Carne Trémula*.

Mødre og skuespillerinder. Overfor de dysfunktionelle familier præsenteres vi for et netværk af alternative familier. I centrum af den Oscar-belønnede *Todo sobre mi madre* (1999, *Alt om min mor*) er Cecilia Roths Mauela, der har mistet sin søn og via sit sorgarbejde bliver en moderfigur for en nervesvækket skuespillerinde, en voldsramt transseksuel, en døende nonne og hendes aidsramte baby. *Todo sobre mi madre* er dedikeret til skuespillerinder og mødre, hvad man næsten kan kalde et løsen for hans film. Det er oplagt at pege på de transseksuelle mødre i *Matador* og *La ley del deseo* (begge spillet af den i Spanien verdensberømte Bibi Andersen) eller Miguel Bosés undersøgelsesdommer, der arbejder undercover som dragdronningen Femme Letal i *Tacones lejanos*. Rebeca, spillet af Victoria Abril, higer efter accept og kærlighed fra sin superstjernemor, spillet af Marisa



Alt om min mor

Paredes. Hun er dog alt for optaget af sit eget følelsesliv og Rebeca har som en form for substitut knyttet sig til Femme Letal, der specialiserer sig i at optræde som hendes mor. I en karakteristisk tvetydig scene bliver Rebeca taget oralt af Femme Letal, halvt draget ud som hendes mor. Seksualakten fremstår som en forvrænget incestuøs tilfredsstillelse af Rebecas ønske om moderens kærlighed, hvilket understreges med en sær logik af den ikke kønsspecifikke tilfredsstillelelsesmetode. Komikken og det bizarre er åbenbar, men den seksuelle tilfredsstillelse bliver aldrig spejlet i en helstøbt moderkærlighed, og det komiske sættes i et decideret melodramatisk perspektiv. Incest pr. stedfortræder møder vi også i *Laberinto de pasiones*

(1982, *Passionens labyrint*), hvor incestofreret Queti tager veninden Sexilias identitet, blot for at indlede et forhold til hendes far. Logikken og konstruktionen er den samme, men det utvetydigt komiske klimaks er langt fra den meget følelsesmæssigt sammensatte scene i *Tacones lejanos*.

Komedie og melodrama. Syntesen mellem komedie og melodrama er helt central i Almodóvars oeuvre fra og med *Entre Tinieblas*. Filmene finder deres specielle stemning ved at kombinere disse to fortælle- og repræsentationsstrategier, der gør, at situationer og karakterer ofte opleves som absurde og dog rørende. I *Entre Tinieblas* krones et overvejende komisk

plot med en entydigt smertelig slutning, hvor Julieta Serranos abbedisse står hulkende tilbage efter at hendes elskede protégé har valgt et liv uden hende. Omvendt i *Carne Trémula*, hvor to komedielege indrammer et dystert skyldmelodrama. *Kika* er med sine meget markerede skift det mest excentriske og avancerede eksempel på en genre-montering. Her eksisterer komiske scener side om side med scener af dyb smerte. Den lagkagekomiske voldtægt følges af dystre scener, hvor filmen overraskende går fra at se Veronica Forqués Kika som en afklædningsdukke til at fremstille mørkere, uforløste sider af hende. Rossy de Palma med det næsten kubistiske ansigt spiller her den lesbiske hushjælp, der er vokset op som en ventil for sin

retarderede brors seksualdrift. Hendes meget alsidige spil tillader hende at bevæge sig fra absurd komik til antydning. Fra da hun i fuld make-up proklamerer, at hendes drøm er at blive direktør i et kvindefængsel, til når hun i andre scener er en diskret baggrundsfigur.

De outrerede karakterer, outsider-erfaringer, genre-monteringen og den stilsikre mise-en-scène er faste byggeklodser, der støtter den almodóvarske sensibilitet, men hvis forhold, vinkling og vægtning skifter indenfor den enkelte film såvel som fra film til film. Det gør at Almodóvars film ganske uforudsigeligt og originalt rækker fra det flødeskumslette og lækre til det dystre og uforløste.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

- 1980 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón/Pepi, Luci, Bom and the Other Girls on the Heap
- 1982 Laberinto de pasiones/Passionens labyrint
- 1983 Entre tinieblas/Dark Habits
- 1984 ¿Qué he hecho yo para merecer esto?!/What have I done to deserve this?
- 1986 Matador/Kærlighedens matadorer
- 1987 La ley del deseo/Begærets lov
- 1988 Mujeres al borde de un ataque de nervios/Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud
- 1990 ¡Atame!/Bind mig, elsk mig!
- 1991 Tacones lejanos/Høje hæle
- 1993 Kika
- 1995 La Flor de mi secreto/Min hemmeligheds blomst
- 1997 Carne trémula/Kødet skælver
- 1999 Todo sobre mi madre/Alt om min mor